# FOTOGRAFIANDO EL PRESENTE, CONSERVANDO HISTORIA. LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE DE MEMORIA PARA EL ESTUDIO DE LA HISTORIA. APORTE METODOLÓGICO

Beatriz de las Heras
Universidad Carlos III de Madrid

## Fotografía e Historia. La imagen como fuente para la Historia del Tiempo Presente

Son muchos los soportes que el historiador puede emplear en su afán por recuperar la memoria de los acontecimientos pasados, de ahí que se presente como un hacedor de memoria. Si a eso le unimos que el hombre es, en palabras de Román Gubern, un *homo-pictor*, el historiador encuentra en lo visual una herramienta fundamental de trabajo. Nosotros defendemos el uso de la fotografía como fuente porque, como afirma John Berger, la fotografía es la memoria misma de los acontecimientos y esto abre un horizonte dilatado para el historiador pues le permite convertir el recuerdo en una forma de conocimiento y elevar a la categoría de histórico un instante (que es un corte de espacio y tiempo, el que surge con la congelación de un momento en un soporte, la fotografía) con alto contenido de memoria, de evidencia y de autentificidad, al menos, aparentemente. De esta forma, cuando un historiador trabaja la fotografía desde la perspectiva de la Historia del Tiempo Presente entrecruza tres elementos: Historia del Tiempo Presente (disciplina desde la que inicia su investigación), memoria (objetivo de su análisis), y fotografía (elemento de conocimiento científico a través del cual pretende acercarse a ese objetivo). Y ese elemento puede ser tratado por el historiador de dos formas diferentes: como objeto (historia de la fotografía) o instrumento de estudio (historia a través de la fotografía). Es la última perspectiva la que nos interesa, aquella que convierte la fotografía en una medio para acercarse al pasado. Y esto resulta doblemente interesante porque ésta, que es un resto de un lugar y un momento, y un rastro[1], tiene una doble utilidad: en las coordinadas espacio-temporales en las que se toma (como arma propagandística y arma de destrucción), y en coordenadas temporales diferentes (como fuente de memoria o desmemoria para la Historia). Por tanto, habrá que estudiar tanto lo que esas imágenes "dicen" como lo que "ocultan", de tal manera que obligan al historiador a ver y volver a ver (es decir, mirar), una y otra vez, para poder extraer información que, en un primer momento, podría aparecer velada. Fundamental en esta tarea será la reflexión teórico-metodológica, propia del conocimiento formal, que ayude a encontrar al historiador el mejor camino para analizar las fotografías superando su uso como meras ilustraciones. Sólo se podrá convertir en fuente si se la trata como tal: debe crear un discurso visual a través del desciframiento de los códigos del lenguaje fotográfico y para ello es fundamental crear un método científico para abordar el pasado.

¿Qué principios básicos debe tener en cuenta el historiador en su análisis de la fotografía como documento de memoria? Debe partir de una perspectiva transdisciplinar, más que interdisciplinar. Es necesario que la Historia se relacione con disciplinas como la Comunicación Visual afrontada desde la Semiótica, la Filosofía de la Imagen, la Sociología de la Comunicación, o la Psicología de la Percepción, entre otras. Pero no bastará con la mera yuxtaposición acumulativa de disciplinas ya existentes, sino que el historiador debe crear su propio método analítico. En segundo lugar, debe considerar la imagen como un

[1] RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio, "Metodología para el análisis de la fotografía histórica" en *Espacio, Tiempo y Forma*, 21, 2009, p. 22.

documento histórico portador de múltiples significados y por tanto, debe limitar la sobre-interpretación de la fotografía con el objetivo de no deformar su sentido original, es decir, evitar el presentismo. Debe tener en cuenta su naturaleza de fragmento y de registro documental, por lo que se hace necesario analizar el momento histórico circunscrito al acto de la toma y de registro, además de realizar tanto un análisis técnico como un análisis iconográfico que tenga en cuenta cada uno de los elementos que intervienen en el proceso de comunicación: desde el autor (fotógrafo) hasta el mensaje (fotografía), pasando por el lector (espectador), el contexto y los filtros que rodean el acto de la toma y el acto de recepción. Es fundamental tratar la imagen, como señala Antonio Rodríguez de las Heras, como un hallazgo arqueológico: es una pieza que se localiza, se rescata, se limpia de los posibles restos que impiden al estudioso apreciar el documento, se determinan sus elementos constitutivos y se detectan informaciones que en él se contienen, para, finalmente, engarzarlos con otras teselas de información que nos permitan reconstruir ese pasado a modo de mosaico. Hablamos de Arqueología porque se trabaja con fragmentos de tiempo, porque se estudia cada uno de ellos para su identificación (determinando el tiempo o momento de registro, el espacio o lugar, los elementos que contiene y el autor del trabajo) y porque se relacionan con la intención de reconstruir un lugar, un suceso, un acontecimiento. Ya Michel Foucault formulaba un método arqueológico aplicado a fenómenos del discurso pero que podría trasladarse al de la representación. Lo definía como:

> "El conjunto de las condiciones según las cuales se ejerce una práctica, según las cuales esta práctica da lugar a enunciados parcialmente o totalmente nuevos, según las cuales, por fin, puede ser modificada. Se trata menos de límites puestos a la iniciativa de los sujetos, que del campo en el que se articula (sin constituir el centro), de las reglas que pone en marcha (sin que las haya inventado ni formulado), de las relaciones que le sirven de soporte (sin que sea el resultado último ni el punto de convergencia). Se trata de hacer aparecer las prácticas discursivas en su complejidad y en su espesor; mostrar que hablar es hacer algo distinto que expresar lo que se piensa"[2]

Por otro lado, el historiador debe escudriñar las fotografías, mirarlas, reflexionarlas. Preguntarlas, indagarlas y ponerlas en duda. Finalmente es necesario pasar cada instante visual por un proceso de contemplación, análisis, relación con otros, contextualización, clasificación, confrontación, interpretación y comprensión de por qué fueron seleccionados entre un conjunto de posibilidades y el significado que alcanzaron a través de su gran capacidad de sugerencia. Capacidad que viene determinada por el hecho de que la fotografía es una representación, un vestigio de la realidad a la que se adhiere a través de un corte espacio-temporal: es una huella de lo real. Como afirma Boris Kossoy:

> "De la misma manera que los demás documentos, también las fotografías comportan muchas ambigüedades, portadoras de significados no explícitos y de omisiones pensadas, calculadas, que esperan ser competentemente descifradas. Su potencial informativo podrá ser alcanzado en la medida que estos fragmentos sean contextualizados en la trama histórica en sus múltiples desdoblamientos (sociales, políticos, económicos, religiosos, artísticos, culturales) que circunscribió en el tiempo y en el espacio el acto de la toma. En caso contrario, esas imágenes permanecerán estancadas en su silencio: fragmentos desconectados de la memoria"[3]

Por tanto, el historiador deberá tener en cuenta, no sólo el proceso de producción de la fotografía sino que tendrá que analizar el significado que alcanza en el proceso de

---

[2] FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1977, pp. 170-171.
[3] KOSSOY, Boris, *Fotografía e Historia*, Buenos Aires, Biblioteca de la Mirada, 2001, p. 104.

recepción, para finalmente, llegar a un método interpretativo. Por ello, nuestro estudio, a partir de este momento, se centrará en un doble análisis: el del marco de registro y el del marco de lectura para, una vez analizados los elementos que intervienen en el proceso, sugerir un esquema metodológico de análisis fotográfico con aplicación práctica que terminará presentándose en una plantilla de trabajo.

**La fotografía como soporte de memoria. Elementos intervinientes en el registro**

La fotografía es resultado de una compleja actividad en la que intervienen distintos elementos distribuidos en un marco o contexto específico en el que se produce la comunicación visual, y que queda dividido a su vez en dos sub-marcos: el de registro, que rodea el proceso de la toma fotográfica, y marco de lectura, que rodea el proceso de contacto entre el producto final (la fotografía) y el lector, en unos casos, y, en otros, entre el producto final y el filtro, como ya explicaremos. Este segundo marco puede, o no, coincidir con el de registro. A partir de esta idea podemos hacer una distribución del resto de elementos que intervienen en el proceso.

El asunto (referente de aquello que se retrata), el fotógrafo (responsable de la percepción y organización de una escena de una manera particular, de tal modo que dos fotógrafos, ante una misma situación, retratarán dos escenas diferentes puesto que su mirada sobre la realidad no es la misma) y la tecnología (con la que el autor tiene una relación de poder: la cámara programa sus gestos), serán, por tanto, los tres elementos constitutivos, como afirma Kossoy[4], y su análisis resultará esencial para profundizar en el estudio de la fotografía como documento, en tanto que ésta no puede ser comprendida sin relacionarla con su proceso de construcción. El tiempo y el espacio formarán parte de las coordenadas de situación del resultado final: la fotografía, que es la "realidad segunda", el artefacto que resulta de la interacción entre los elementos constitutivos y las coordenadas de situación, y que nos aporta información de los componentes interventores en la interacción. Son creadoras de un vínculo con el momento histórico en el que se produce la toma fotográfica.

Sin embargo, pensamos que en el caso concreto de algunas instantáneas que están determinadas (desde antes de su creación) por el hecho de servir como soporte intencionado durante una campaña propagandística (algo común en las fotografías históricas), este cuadro debería ampliarse con otros elementos que influyen en la toma y que, de alguna manera, forman parte del listado de elementos constitutivos: el filtro (responsable de la elección de ese registro y de la circulación del mismo, y que puede tener una intervención sobre la imagen en dos momentos: proto-temporal, como a modo de comitente que encarga la fotografía, y pos-temporal, tras la toma, a modo de canal de distribución y, por tanto, segundo seleccionador de la realidad que se pone en circulación a través de una instantánea) y el lector (un observador activo por el ejercicio de interpretación que realiza y que accede a la realidad plasmada tras el primer filtrado del fotógrafo y el filtro). Como la fotografía no es un corte lineal en el tiempo, va incorporando la memoria del pasado en el presente. Depende del observador externo, del lector, que esa memoria cambie a través de lo que Jean-Marie Schaeffer llama "saber lateral"[5], es decir, el conjunto de informaciones que no se desprenden de la propia imagen y que el lector añade a través de su experiencia. En este sentido, podemos hablar de tres relaciones existentes entre el lector y la fotografía: cuando el lector ha sido asociado a la

[4] Ibídem, p. 31.
[5] SCHAEFFER, Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 79.

toma de la impresión, ya sea porque es el autor de la fotografía o testigo consciente de ella, cuando el lector es al mismo tiempo un observador interno, es decir, ha sido fotografiado, y cuando el lector no está implicado en las coordenadas espacio-temporales del acto de la toma fotográfica. Estas continuas interpretaciones de diferentes lectores con distinto conocimiento harán posible una lectura plural de la fotografía, que irá engrosando el proceso de construcción de la interpretación de la imagen.

Tanto el lector como el filtro, componentes del juego comunicativo, tienen la particularidad de fluctuar ya que pueden considerarse elementos constitutivos o incluirse fuera de los márgenes de los componentes iniciales e integrarse en el contexto más amplio: el de lectura. En este caso, filtro y lector actuarían tras la cristalización de lo real que se produce a través de la fotografía. La pregunta es, ¿cuándo el filtro y el lector son elementos constitutivos y cuándo se pueden considerar elementos propios del acto de lectura? Si el filtro es responsable del encargo del mensaje, de la fotografía, entonces se convierte en un intérprete de la realidad y forma parte, al igual que el fotógrafo, de los elementos constitutivos. Cuando un filtro es intérprete, lo hace con la intención de mostrar una parcela de realidad determinada a un lector y, por tanto, éste se convierte, de la misma manera, en elemento constitutivo: la imagen se toma con la intención de que llegue a ese lector a través de la selección realizada por un filtro y que, finalmente, es tomada por el fotógrafo.

**Lectura e interpretación de la imagen como documento para la H.T.P. Propuesta de análisis**

Percibir e interpretar lo que una fotografía sostiene en el tiempo no es lo mismo. Es tarea del historiador indagar sobre el contenido documental de las fotografías para que éstas sirvan como soporte de memoria. Reconocer motivos en una fotografía e interpretarla son dos procesos muy diferentes que deben ser estudiados por el investigador de manera complementaria. Este es el mayor problema que encontramos al analizar una fotografía, ya que el carácter simbólico y supuestamente objetivo de las imágenes fotográficas lleva al lector a considerarlas, no como imágenes, sino como espejos que muestran realidades inalteradas e inalterables: "Las cree como a sus propios ojos. Consecuentemente, no las critica como imágenes, sino como cosmovisiones (si es que las critica). Su crítica no es un análisis de su generación, sino un análisis del mundo"[6]. Para evitar esto, el historiador debe realizar una crítica de las imágenes técnicas indagando en lo que Rodríguez de las Heras llama "caja negra", es decir, el espacio virtual en el que se produce el paso del significado (ese fragmento de realidad captada por el *clic* de la máquina fotográfica) a la imagen técnica. Además deberá tener en cuenta los límites de la interpretación, que según Umberco Eco, están marcados por tres intenciones distintas: *intentio auctoris* (lo que el autor quería decir), *intentio operis* (lo que el autor finalmente dice) e *intentio lectoris* (lo que el destinatario encuentra en el texto, a partir de sus propios sistemas de significación)[7], y afrontar el estudio de la fotografía desde seis fases: *heurística*, *del proceso*, *técnica*, *iconográfica*, *iconológica* y de *estudio global*, añadiendo a las investigaciones de Boris Kossoy, por tanto, las dos últimas, que permitirán que el trabajo del historiador se complete con una visión holística de un conjunto fotográfico.

[6] FLUSSER, Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001, p. 18.
[7] DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002, pp. 29-32.